AÑO XVII. — Nº 807.

EL DIA

MONTEVIDEO, JULIO 4 DE 1948



PRIMER INGENIO AZUCARERO URUGUAYO.

Máquina cosechadora gigantesca en el cañaveral del primer ingenio azucarero uruguayo instalado en Itacumbú, sobre el río Uruguay, en el Depto. de Artigas.

(Fotografía Juan Caruso)



Valiéndose de un machete de grandes dimensiones, un obrero hace una demostración del corte de la caña.



Un extenso canal de cemento corre sobre los cañaverales para llevar el agua de riego.

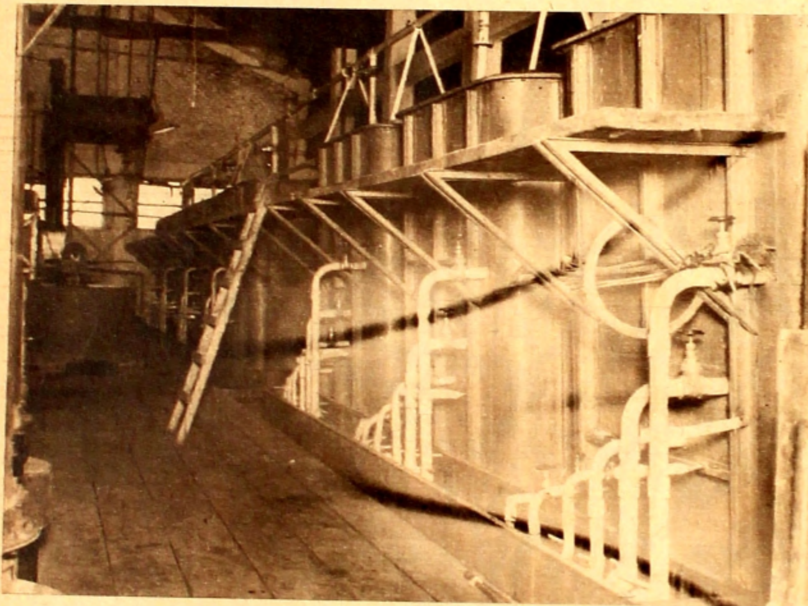
SOBRE EL RIO URUGUAY, EN ITACUMBU, SE LEVANTA EL PRIMER INGENIO DE CAÑA DE AZUCAR

UNA nueva actividad agro industrial de grandes proyecciones de futuro, capaz de modificar la estructura económica del departamento de Artigas, es motivo más que suficiente para justificar esta nota, que complementa gráficamente la amplia información suministrada ya por nuestro enviado especial y publicada en la edición del 26 de junio.

El lejano departamento de Artigas ha venido aplicando en el desenvolvimiento de su trabajo, el régimen que sus campos, su clima y su alejamiento de los grandes mercados imponían, obligando a hacer de la ganadería extensiva su única y casi exclusiva fuente de recursos. Pero esas tierras, y ese clima que aparentemente sólo ofrecían posibilidades para el desarrollo de la industria pastoril, fueron "descubiertas" por un grupo de hombres de empresa y de visión, como aptas para la explotación de otro renglón de enorme importancia y que el país reclama para su sustento. Y la caña de azúcar surgió victoriosa en nuestro medio rural, como un día surgieran las plantaciones de girasol, seguidas por los lacustres arrozales, ante los ojos asombrados de aquellos que sólo suponen o admiten la ganadería como actividad única de nuestra campaña.

Hasta los campos de Itacumbú, sobre el río Uruguay, a corta distancia de Bella Unión, arribaron hace pocos años, en misión de estudio y observación, técnicos de la industria azucarera y expertos en el cultivo de la caña, cargados de ilusiones y seguidos por moderna maquinaria agrícola, y tras ellos también las primeras partidas de "plantas madres" llegadas de lejanas regiones. Aquellas tierras que durante siglos sólo vieron pastar el ganado por sus vastas praderas, se abrieron en profundos surcos y pusieron al descubierto su potencial orgánico que guardaban oculto como un tesoro. Y las aguas del caudaloso Uruguay que allí corren mansamente, deslizándose temerosas entre la flora indígena de sus márgenes, como buscando un nuevo curso que no las enfrente con las rompientes del salto que aguarda su paso, río abajo, contribuyeron con su caudal inagotable al riego artificial de los campos de cultivo. Y el sol de la región que en el estío se vuelve generoso en el ardor de sus rayos, dió savia, vida y color a aquella inmensa sabana de gramíneas gigantes que llevan en sus troncos la abundancia de los jugos dulces.

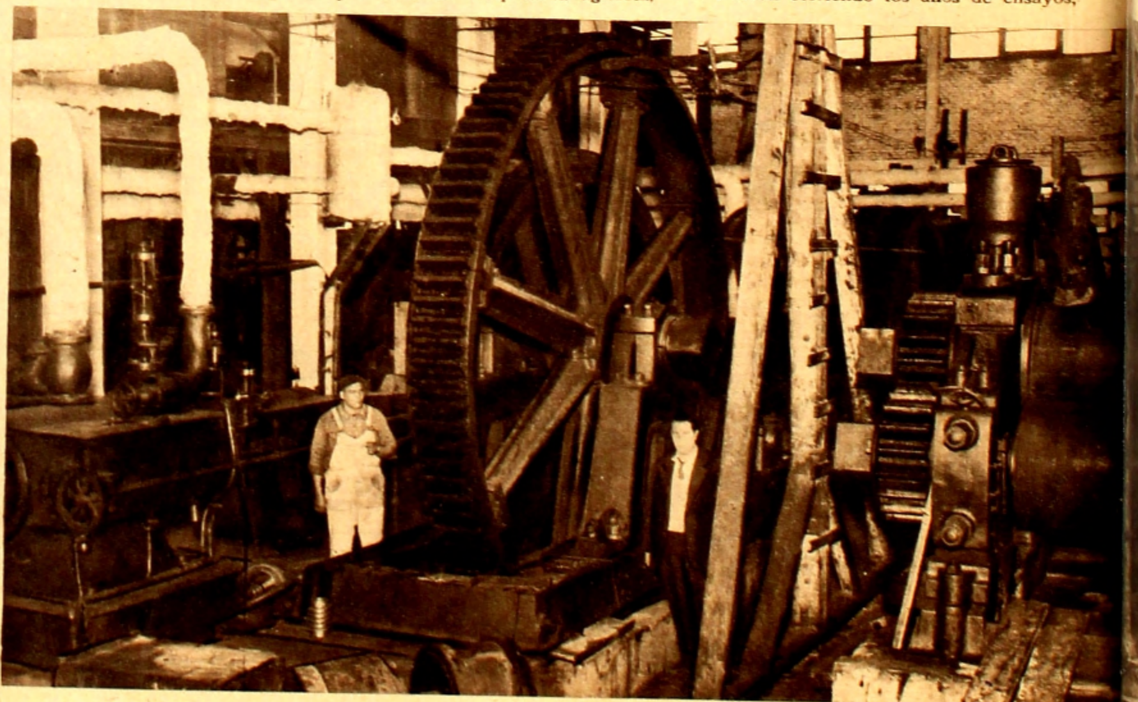
Llegó más tarde la fábrica con sus enormes muelas de acero movidas por poderosos motores, y devorando miles de toneladas de caña, devolvieron la savia, luego de un largo proceso de elaboración, en minúsculos cristales azucarados. Y fué todo aquello, durante varios años, un grandioso campo experimental, donde se siguió paso a paso el comportamiento vegetativo de las distintas variedades de caña y el rendimiento sacarígeno, como también pudo haber sido un enorme crisol en el que se fundían el agua, el sol y la tierra, para tomar, en esa asociación de elementos, la forma vegetal que llevara en su vida las más altas proporciones de sacarosa de la caña de azúcar. Fueron corriendo los años de ensayos,



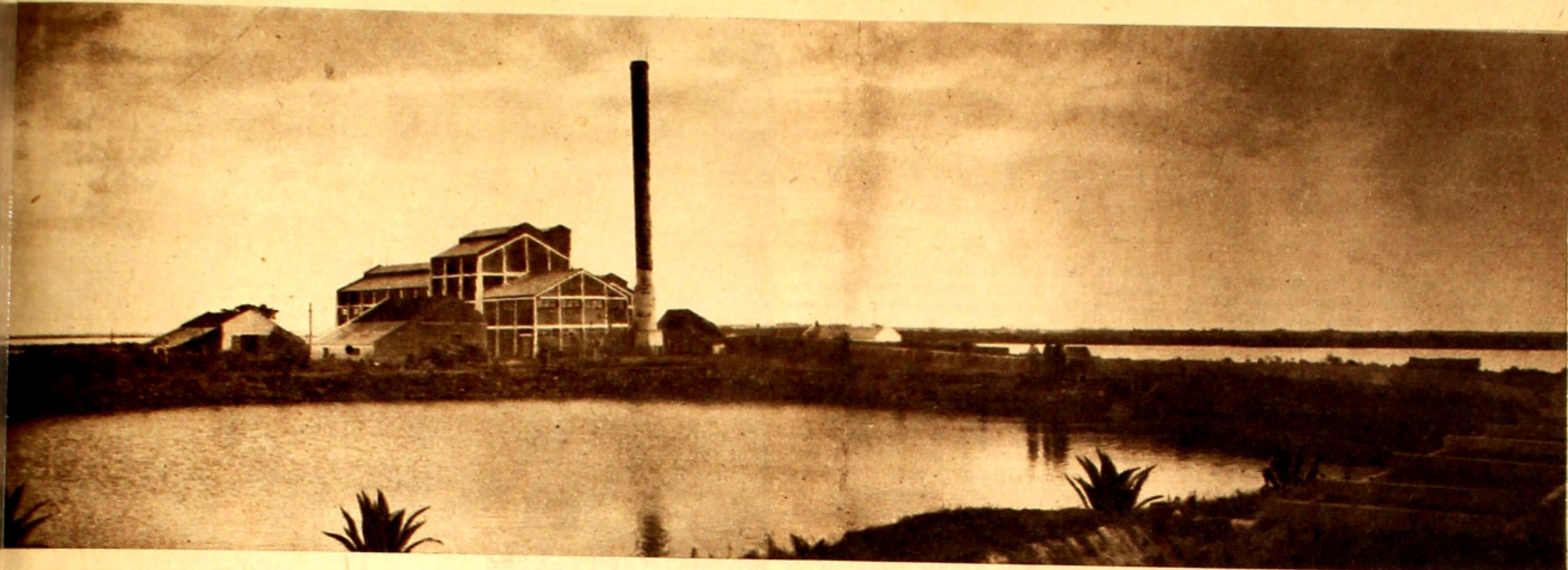
Batería de decantadores que intervienen en el largo proceso industrial que reclama la transformación de la sacarosa en azúcar comercial.



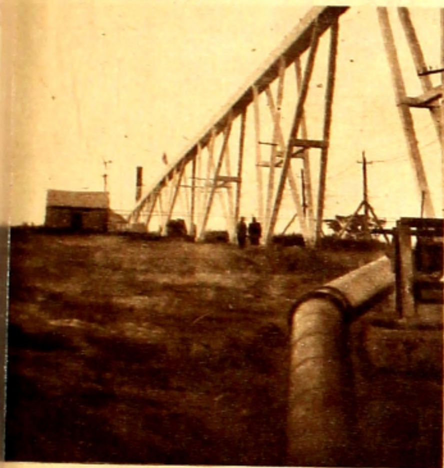
Conjunto de concentradores de triple efecto que se utilizan en la elaboración de la azúcar.



Uno de los engranajes de reducción de cuyo diámetro puede darse una idea el lector, con las personas que están al pie.



La planta industrial que se levanta en Itacumbú, junto al río Uruguay, que se ve al fondo. En primer plano un lago artificial que suministra el agua necesaria para la elaboración de azúcar.



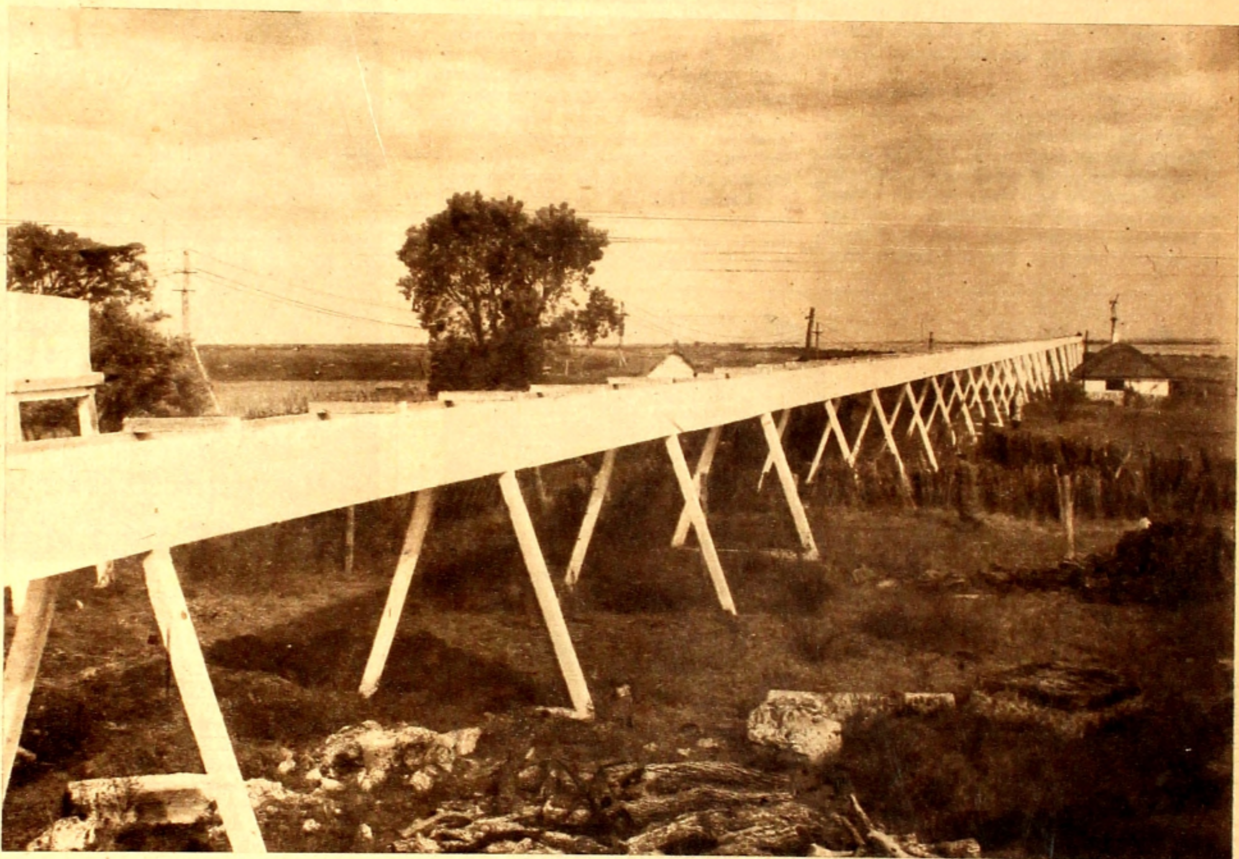
Uno de los elevados acueductos que distribuyen por los campos de cultivo de caña de azúcar, las aguas del Río Uruguay.

mientras por los trapiches pasaban las jugosas cañas empujadas por el dinero de la costosa experiencia que luego iba a hermanarse con el humo denso que dejaba escapar la chimenea de aquel gran crisol.

Pero hemos dicho que a Itacumbú fueron hombres de empresa y de visión; hombres, seguros de un triunfo que, por ser grande, debía estar lejos, no retrocedieron porque sabían que un paso atrás acechaba el fracaso, y hoy ya pueden ofrecer al país un digno ejemplo de trabajo y tesón. Cientos de hectáreas cultivadas con variedades inmunes a las peligrosas plagas, centenares de obreros que llegan a ochocientos durante la zafra, kilómetros de canales y acueductos que cruzan los campos a elevada altura, fábrica que corta, muele, tritura, decanta, centrifuga y purifica el jugo de las cañas, forman hoy el primer ingenio de caña de azúcar del Uruguay, que se ha levantado gracias a la competencia técnica y dinamismo del Ing. Agr. Alfredo Mones Quintela y al apoyo financiero de la Compañía Azucarera Artigas.

El departamento de Artigas, cuenta pues, con una nueva gran industria, con una extraordinaria fuente de trabajo para sus hombres, y el país con un aporte de verdadera entidad que puede volverse un fuerte puntal de su economía, a poco que el Estado fomente y estimule la multiplicación de ingenios, que han de evitar, con su producción, la salida de cuentiosos capitales en divisas.

Jac CLIFER.



Otro de los canales de cemento que cruzan las plantaciones sorteando con su altura los desniveles del terreno.



El Ministro de Ganadería y Agricultura Dr. Luis A. Brause, sigue con atención las explicaciones del Ing. Agr. Alfredo Mones Quintela, durante su reciente visita al ingenio de Artigas.



Cuadrillas de obreros trabajando durante el tapado de la "Caña semilla", en la ampliación de los cultivos de Itacumbú.

DEL FOLKLORE
MUSICAL URUGUAYO

LA VIDALITA

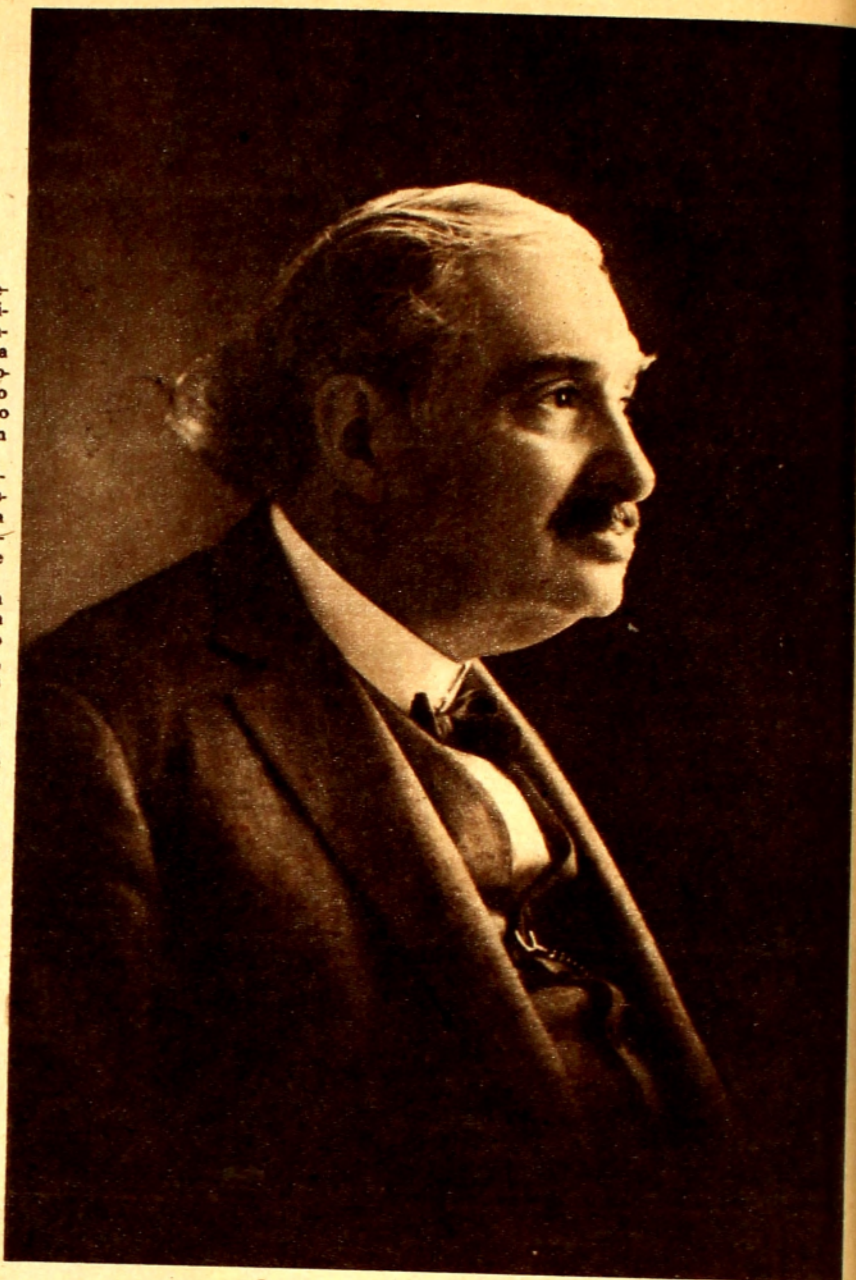
En todos los vastos movimientos populares hay grandes especies que cubren innúmeras variantes, fórmulas básicas de una elasticidad tal que permiten convivir dentro de un rótulo común a expresiones aparentemente dispares. Se supone que el antiguo "nomoi" griego del siglo V antes de Cristo era un ejemplo acabado de ello. En nuestra época y en nuestro ámbito folklórico, bajo el nombre de Estilo se escuchan tantas variantes casi como ejemplos de él se pueden recoger. Sin embargo, todas ellas tienen sus "constantes" melódicas y morfológicas que son justamente las que permiten agruparlas a todas en un solo haz. Por más distintos que sean entre sí dos Estilos, a ningún músico del pueblo se le ocurre llamarle Milonga a uno de ellos, por ejemplo, porque subconcientemente la fórmula madre del Estilo está viviendo en su oído y le permite filiar por misteriosos caminos a una determinada canción con su forma generatriz.

Por el contrario, al lado de estos anchos módulos, viven otros de molde rígido que no aceptan variantes diferenciadas. Tal la Vidalita que se canta en el Uruguay desde la segunda mitad del pasado siglo; tiene todo el encanto de una breve porcelana sonora, pero nadie, por vía folklórica, se arriesga a retocar o a deformar so pena de destruir su encanto privativo, Siempre hemos insistido en ésto: en lid folklórica, crear es deformar. Las grandes especies musicales viven y se ensanchan por sucesivas deformaciones. La Vidalita, por el contrario, es una estructura estática que no acepta evoluciones. Existe entera en todas sus partes o muere irremediablemente; puntillo más o menos, o breves cambios en su constelación de altitudes, no acepta otras variantes.

No se crea, sin embargo, que ésto configura una excepción; en toda América existen también especies de canción o de danza que ofrecen las mismas características; tomamos una al azar: la Firmeza, de la que sólo se conoce una versión.

En ese sentido nuestra Vidalita también tiene cierta fijeza estática dentro de un mundo de cambiantes apariencias, como convive el mineral dentro de las especies, cambiantes también, de la fauna y la flora de una región.

Pero la Vidalita presenta otro hecho más curioso. Si bien en el Uruguay y en casi toda la Argentina se presenta dentro de una sola forma hermética, el nombre cubre en este último país y en Chile a otras expresiones musicales que nada tienen que ver con la nuestra. Es una suerte de Vidalita que pertenece a los cancioneros fijados por Carlos Vega con los nombres de Ternario Colonial, Tritónico y Riojano, en tanto que la especie que se da bajo este título en el Uruguay se halla claramente dentro del cancionero Criollo Occidental, que se extiende por nuestro país y que abarca también una franja central de la Argentina y Chile. Demás está decir que nuestra Vidalita nada tiene que ver tampoco con la Vidala, ya que ésta se presenta en pies ternarios — la nuestra, como se verá, marcha siempre en pies binarios — y su estructura es totalmente distinta.



Luis Sambucetti, el músico uruguayo que recogió la melodía de la Vidalita en 1894.

Como la vía etimológica es una de las más peligrosas trampas de la musicología, se ha querido ver relaciones musicales nada más que por simples relaciones semánticas de los nombres de una canción o danza. La substancia musical completamente distinta prohibe relacionarlas entre sí por el simple parentesco de un nombre común, como la identidad de apellido entre dos personas no obliga tampoco a pensar necesariamente en una consanguinidad entre ambas.

LA FORMA MUSICAL DE NUESTRA VIDALITA. —

La Vidalita que se practica en el Uruguay desde hace 80 años, es una canción acompañada por la guitarra cuya estructura musical corresponde a la ordenación de su texto literario. En este último sentido, su estrofa consta de seis versos y proviene de una copla exasílaba a la que se le han intercalado dos estribillos de cinco sílabas entre el primero y segundo versos y entre el tercero y cuarto. He aquí una de las estrofas más tradicionales:

Palomita blanca
Vidalitá
Pecho colorado;
Llévale esta carta
Vidalitá
A mi bien amado.

Es muy frecuente en nuestro medio que los tres últimos versos se repitan textualmente, como se puede observar en la Vidalita que hemos recogido en Minas y en la que nos llega por vía culta a través de la versión de Luis Sambucetti.

Se ha acostumbrado a escribir equivocadamente la Vidalita en compás de tres cuartos, como consecuencia de la fórmula de su acompañamiento. Carlos Vega ha hallado la cifra exacta de su compás y aclarado perfectamente la estructura de las seis frases Es lógico: así como sus seis versos se suceden en metro distinto, en la melodía también se alternan los compases de cuatro octavos para los de seis sílabas y los de dos octavos para el estribillo que consta de cinco. Seguimos en nuestras pautaciones esta sagaz y clara escritura, con lo cual letra y música marchan en un orden perfecto.

Melódicamente, nuestra Vidalita se halla siempre en modo menor, presenta accidentalmente una alteración de sostenido en el tercer grado y puede terminar en la tónica o en ese mismo tercer grado en su posición natural. Su melodía se halla concebida sobre la base de pies binarios que se suceden como decíamos líneas arriba en dipodias (4/8) y en monopedias (2/8). El puntillo puede estar o no presente. La fórmula de su acompañamiento constituído de tripodias binarias fué lo que arrastró a los compositores a una escritura en compás de tres cuartos de la melodía.

La estructura de su semiperíodo es la siguiente:



En su texto literario la Vidalita versa casi siempre sobre la amada ausente o sobre el desengaño amoroso.

ANTECEDENTES DE LA VIDALITA EN EL URUGUAY. —

La primera referencia que por ahora he-

os hallado de la Vidalita en el Uruguay remonta a 1888. En esa fecha Alejandro lagariños Cervantes publica en Montevi- o su colección de versos "Palmas y Om- ies" y en una de sus composiciones dedi- das al célebre payador negro Gabino de zeiza, intitulada "El caudillo del pago", lee lo siguiente:

"Cruza una pierna, se alisa
La negra rizada barba,
Entona una "vidalita"..."

En la nota corespondiente a la página 126, aclara que las Vidalitas son "cantares de los gauchos, generalmente tristes, que ienen por argumento sus infortunios y sus desdichas".

En el glosario de voces empleadas en la novela "Nativa" de Eduardo Acevedo Díaz correspondiente a la edición montevideana de 1894, leemos en la página 514 lo que sigue: "Vidalita. Aire criollo que se acompaña con la guitarra, como el "cielito", comúnmente melancólico, sencillo y suave a la vez que de poético encanto. Ejemplo de la letra de una de ellas que no sea descriptible su original melodía, es el siguiente: Palomita mía, — eleva tu vuelo; — y a ese cruel ingrato, — dile que me muero. — No hay rama en el campo — que florida esté; — todos son despojos — desde que él se fué". Colóquese el estribillo "Vidalitá" y nos dará entera la estrofa literaria de esta especie. Desde luego que Acevedo Díaz fija la existencia de la Vidalita en el Uruguay entre los años 1821 y 1824, época en que transcurre la acción de su novela escrita como se sabe a fines de siglo. Creemos que es un poco aventurado llevarla tan lejos. Hasta el último cuarto del siglo XIX no aparece ninguna referencia concreta sobre ella en el Uruguay.

En este último período abunda la Vidalita en las revistas tradicionalistas como "El Fogón" de Montevideo o "El Criollo" de Minas. Casi cien letras distintas figuran en nuestro archivo, todas ellas recogidas de publicaciones uruguayas aparecidas alrededor de 1900. Actualmente, en el ambiente campesino, la Vidalita sigue todavía en plena lozanía; no hay paisano viejo que no la entone acompañándose a la guitarra.

Por vía culta, la primera pautación de su música, creemos que se debe a Luis Sambucetti, de quien se dice frecuentemente que quedó desgajado por completo de la realidad folklórica uruguaya en sus obras de creación. Por el contrario, llegó hasta escribir una "Rapsodia criolla", que dedicó a don Santiago Fabini, en los momentos en que éste fundaba la Banda Municipal. Su Vidalita data de 1894, perteneciendo a la opereta en dos actos "El Fantasma", escrita sobre un libreto de Camilo Vidal. Efectivamente, el 18 de diciembre de 1894, la compañía que encabezaba Emilio Orejón, puso en escena en el teatro "Politeama" de Montevideo esta obra. Oigamos al crítico del "Caras y Caretas" montevideano en su número del 23 de diciembre de ese año: "La novedad de la semana, a falta de cosa de mayor importancia, ha sido el estreno de "El Fantasma", opereta bufa (esto al decir de los carteles), de don Camilo Vidal, música de Luis Sambucetti. Empecemos por lo último. A tout signeur tout honneur. De buena factura, elegante, sentida, delicada, instrumentada con mucho gusto y dirigida con atento cuidado, la música gustó al público y los aplausos fueron para su autor. Los trozos más bonitos, la gavota y el preludio del segundo acto, fueron muy aplaudidos. La verdad es que tal música se merecía otro libreto, y no tan sólo por ser malo el del señor Vidal, sino porque, aun cuando fuese bueno, no armonizaría con el carácter sentimental y pulido de la música. A una opereta bufa le cae como una misa de Requiem a un bailarín de can-can. Alfo de "Orfeo en los infiernos" dando los infiernos al espectador y dejando a Orfeo en casa; algo de los "Sobrinos del Capitán Grant", con la innovación de tomar al público por primo, para completar la familia; chulos y chulas y gitanos e ingleses bailando gavota; reinas indias cantando vidalitas (sin duda alguna por deferencia al autor y al apellido) y chistes sobre... las suegras!"

Conocemos tres fragmentos de esta opereta, que son exactamente los mismos que figuran en otra partitura de Sambucetti sobre un libreto de Nicolás Granada, intitulado "Colombinson". Uno de ellos es la Vidalita, de la cual transcribimos su melodía y que, sin ningún artificio de compositor, recoge directamente Sambucetti en correctísima armonización como es proverbial en toda su obra.

Algunos compositores de la época de Sambucetti trataron también en sus obras temas de Vidalita. Recordamos ahora los nombres de Gerardo Grasso y Leopoldo Díaz, autor este último de una muy difundida llamada "Ausencias". Entre los más distinguidos músicos actuales que también emplearon este motivo debemos mencionar a Alfonso Broqua, Ramón Rodríguez Socas, Luis Pedro Mondino, Telémano Morales, Benone Calcavecchia, Ernesto Ruiz Rosell, Vicente Ascone y Luis Cluzeau Mortet.

Si a Eduardo Fabini le correspondió trascender a un plano universal el Estilo o Triste tomado en sus esencias más aún que en su anécdota floklórica, el nombre de Cluzeau Mortet está unido al de la Vidalita. Su "Canto de chingolo" sobre una Vidalita de Fernán Silva Valdés es todo un acierto de frescura y gracia melódicas.

DOS EJEMPLOS DE VIDALITAS. —

Transcribimos dos ejemplos típicos de la Vidalita en el Uruguay. La primera, por vía culta, se debe a Luis Sambucetti y la segunda la hemos recogido directamente en nuestro campo en estricta ley folklórica.

(1) *Vidalita de Luis Sambucetti.* Pertenece a la opereta "El Fantasma" y data de 1894. Tiene la pecularidad de terminar en el tercer grado. La prolongación de la nota final en la tercera, sexta y novena frases se debe al arrastre de la fórmula del acompañamiento. Originariamente se halla escrita en compás de tres cuartos y en el mismo tono de re-menor. Hemos corrido simplemente las barras de los compases sin alterar, como es lógico, ninguna figuración.

(2) *Vidalita.* La recogimos en Minas hace dos años. Nos fué registrada por Wenceslao Núñez y lleva el número 199 de la Colección de grabaciones folklóricas que hemos obtenido para el Instituto de Estudios Superiores. Presenta también, al igual que la de Sambucetti, la repetición de los tres últimos versos, pero, en cambio, termina en la tónica. Fué llevada por el cantor popular a una velocidad no frecuente, como se puede observar en la medida metronómica, muy elevada para esta especie.

Breve joya de nuestro repertorio folklórico, la Vidalita tuvo en el circo trashumante de los Podestá una irradiación enorme a fines del pasado siglo. Hoy sobrevive en su fijeza casi mineral, en la voz o en la memoria de todo criollo de más de cincuenta años de edad.

Lauro AYESTARAN.

El Fantasma
Opereta en 2 actos
Letra de C. Vidal
Musica de L. Sambucetti
Vidalita. Gavota. Vals.
Propiedad del Editor

Carátula de la Vidalita de Luis Sambucetti, para la opereta "El Fantasma"

Vidalita (1)
Andantino — Luis Sambucetti

1
Como el pajarillo
Vidalitá
Canta su dolor,
Con dulces gorgeos
Vidalitá
Así canto yo.
Con dulces gorgeos
Vidalitá
Así canto yo.

2
Yo tenía un ranchito
Vidalitá
Que era mi alegría,
Donde se recreaba
Vidalitá
La guitarra mía.
Donde se recreaba
Vidalitá
La guitarra mía.

Vidalita (2)
M.M. ♩ = 104 — Minas
199



Otra presencia ilustre: la del eminente historiador Rafael Altamira. Lo acompañan el Dr. Schinca, D. Matías Alonso Criado, Guimaraes, Barrandeguy, Sabat, Lasso de la Vega, Medina y Scarabino.



Una visita a "El Siglo". Posan Marella y Blanc. con Hermenegildo Sabat.

GENTES DE "EL DIA" ALLA POR 1910...

AGRADABLES recuerdos de infancia, los de aquellas visitas dominicales sí que matutinas a las viejas casonas de EL DIA, situadas en la calle Mercedes. Tiempos de galeritas, panamás y pantalones "de corte", en los mayores; tiempos de boina marinera en los niños. Aquella redacción, algunos de cuyos integrantes me eran familiares, representa para mí el recuerdo vivo de una inquietud y de una época. Estábamos en el límite terminal de una de las décadas más interesantes de nuestra formación cultural. Década sobre la que hay mucho que estudiar y discurrir, hasta por el aparente contraste de la ciudad pequeña, casi aldea, con su modesto plebiscito de casa de un solo piso en mayoría, y sus trenes del "Norte" apenas vencidos por el cable eléctrico en las postrimerías del período, en que aun se cantaba, con estrepitosísimo acompañamiento de nafta, lo de "El automóvil, mamá", de "El último chulo", y la densidad de figuras de primer plano en el ensayo, en la poesía, en la narración, en el teatro, en la plástica y en el periodismo. Momento en que pontificaban melenas y corbatones y capas, mientras la calle Sarandí, hoy muerta por el tránsito pesado y la mano derecha, temblaba al paso donjuanesco, salpimentado de piropos olímpicos e ígneos, que imantaban la agresión, de Roberto de las Carreras. Momento en que las ediciones de éste, cumbre del "dandysmo" tipográfico, pasaban de mano en mano: "Psalmo a Venus Cavallieri", con letras doradas en la carátula de gran formato, y hojas de cartulina granate y postales — ¡oh, período de los álbumes! — de la famosa Lina, en las páginas de la izquierda; "Suspiro a una palmera", plata sobre rojo, y negro en hojas azules; "La visión del Arcángel", tinta roja... Etapa mecénica del "Polo Bamba", con su oratorio don Severino y un "Chimpancé o Amapola", al que la redacción de "Bohemia" le pagaba el "moka" — así, gravemente, había que decirlo entonces, — con sonetos. Época de los fonógrafos del librero don Francisco Vázquez Cores, el de los cuadernos de caligrafía y la infaltable flor en la solapa. Y la pirotecnia artillera de los 25 de Agosto, en lo que había sido Pabellón y es hoy



La nota inevitable de la época. Una tertulia amistosa en el café, en la que dos literatos cuidan del azúcar, mientras el dibujante lee.

La redacción de EL DIA en pleno, hacia la época comentada en la nota. Adelante (de izquierda a derecha): Hermenegildo Sabat, J. Marella y Blanc, Dr. Domingo Arena, Juan Carlos Moratorio, Leoncio Lasso de la Vega, Julio María Sosa, Marcelino Buscasso, Ricardo Barrandeguy, Manuel Medina Betancort, Faustino Teysera. Más atrás: Arturo Pintos, Mateo Magariños Borja, Manuel J. de León, Sebastián Rebagliatti, Francisco Alberto Schinca, Brígido Ríos Silva, Celestino Mibelli, Héctor Gómez, Alberto Scarabino, Hamlet Bazzano.

Palacio Municipal. Y la plaza de toros de la Unión, en la que atraían a sol y a sombra Fuentes, Minuto y Corchaíto, cazadores de brutos embolados... Y las postreras guerrillas entre escolares, con dominio evidente del barrio Palermo, al que bautizó una cantera... Y el "dragoneo" en el balcón, mientras las niñas adornaban, con gustos de todos los tipos, las volantas para los cosos carnavalescos, que aun eran "corsos", sin que faltara el recuerdo de la primera aventura automovilística en los mismos, que debió ser frustrada para no asustar a los caballos... Comenzaba entonces la arrojadiza ejecutoria de Edmundo Lametz, como indiscutido Marqués de las Cabriolas, nombre dado por el ingenioso Samuel Blixen. Y los partidos del Parque Central con "linesmen" de galerita y la inevitable referencia a los *señores* futbolistas.

¡Oh, feliz período del empaque, de la frase engolada, del pensamiento almidonado, como los cuellos duros que, para guillotinar más, llegaron hasta el celuloide abuelo de la plástica moderna, mientras lucían aquellas horribles aberturas, cuyo sentido nunca se supo intuir, a no ser que sirvieran para introducir la bárbara maquinara que se usaba en el lazo de los plastrones! ¡Oh, maravilloso momento del anarquismo saturado de bombas metafóricas, de atentados en endecasílabos, de regicidios inflamados de ripios! Academia del Centro Internacional, atuendo a lo Gorki, discursos deglutidos en Sopena. Viaje de Mister Root, inauguración del Puerto, catástrofe del Colombia. Ultimos movimientos armados. Bastones, áureas cadenas, chalecos de fantasía, faldas antihigiénicas que iban *higienizando* las calles a su paso, pantalones poco amigos de la plancha... Ahí tenemos en los grabados a las últimas barbas: don Rafael Altamira, visitante ilustre, que en el momento de subir al estrado para dictar una conferencia pidió al público que le sugiriera el tema, Ricardo Barrandeguy, Sabat... Hombres de vestimenta típica, ya el cuello de paloma que usó siempre D. Héctor Gómez, o el saco cruzado de solapa corta que trazó para su sastre, entre observaciones meteorológicas, D. Hamlet Bazzano. Tiempos de "La Giralda" y el "Suizo"...

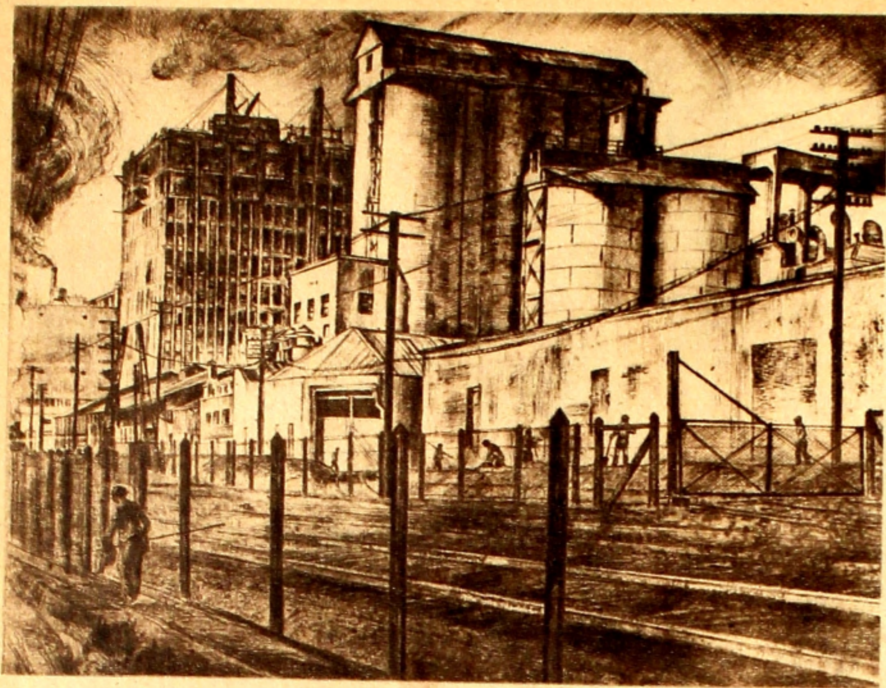
Ya lecturas, ya referencias familiares, ya recuerdos apenas asentados en el umbral de la conciencia, se reavivan ante la contemplación de estas fotos, quizás de don Marcelino Buscasso o de don Isidoro Damonte. Ahí está Juan Carlos Moratorio, el buen administrador que regalaba entradas para las "matinées" del Casino a los hijos de los redactores. Ahí está D. Julio María Sosa, del que es imposible olvidar un patético discurso cuando el "caso Luxburg". Y José Marella y Blanc, de fina e inolvidable actuación en el primitivo "Círculo de la Prensa". Y D. Domingo Arena, el fiel. Y Leoncio Lasso de la Vega, médico que dejó su clínica en la prosa rimada que trazara sobre las mesas de café. Y el ático Francisco Alberto Schinca, de sincera y probada amistad. Y Brígido Ríos Silva, a quien hubo que enviarle un informante oficioso a la Oficina Policial de Prensa, para que no tuviera la trágica sorpresa de recibir como un parte más la terrible noticia del accidente mortal de su hijita. Y hay, por suerte, algunos sobrevivientes de conocida actuación, que podrán dar fe más vívida y más documentada de aquel tiempo pasado, que quizás fué mejor "sólo a nuestro parecer", según el genial agregado de Jorge Manrique al concepto tradicional.

J. C. SABAT PEBET.

(Notas gráficas de la colección del autor).



Eduardo Zamacois visita la redacción. Vemos a Pintos, Ríos Silva, Manuel J. de León, Roberto Mibelli, Arena, Marella y Blanc, Schinca, Sabat, Medina Betancort, Ramón Vázquez.



Cemento. Aguafuerte.



En el omnibus. Aguafuerte.

ARTISTAS NACIONALES

DOMINGO DE SANTIAGO

HACE tiempo que deseábamos dedicarle esta nota a Domingo De Santiago. Pero año a año ha ido escalonando tan seguramente sus méritos y triunfos, que nos trajo hasta hoy, en que luce el máximo galardón de nuestro Salón oficial de Bellas Artes: el Gran Premio. Ninguna presentación sería más categórica que ésta. Y más merecida. De Santiago es de los que han luchado "poniendo en ello la piel". No ha sido nunca el improvisador. Si en verdad su maestro fué su padre, que era decorador, y le enseñó los primeros misterios del colorido, el artista se hizo solo, y solo cruzó tres veces el mar, para admirar a los grandes, y sentir de cerca el efluvio maravilloso de las obras maestras. Pintó muchos años. De Europa trajo una cantidad de dibujos y acuarelas, todas ellas demostrando seriamente el estudio a que se abocó. La perspectiva, la composición y el trazo, son dominados. Pero antes de dar el cometido final a toda esa colección de apuntes que esperaban la fibra del aguafortista que es hoy, De Santiago pintó bodegones y retratos, paisajes y composiciones históricas.

El colorido, ese colorido que trajo de su contacto con el sol de España e Italia, se mezcla en cálidos y fríos, cuando toma nuevamente color con nuestro paisaje. Pero ha hecho una gama de iluminados tonos. Y el gris azulado, y los colores bajos siempre poseen su dosis de luz. La paleta es clara. Sin embargo, en la visita que hiciéramos a su taller, hallamos el mejor retrato que para nosotros ha realizado el pintor. Un retrato de su abuela. Más sobrio y construído, más profundo. Al igual que una cabecita de niña a la acuarela, sentidamente modelada. Retratos de su señora certifican en el pintor, su amor a los temas íntimos y familiares, donde una serie inacabable de apuntes de la hijita, son el rosado amanecer de renovados y felices días. Pero hoy deseamos entrar de lleno al grabador. Dejaremos pues, de posar los ojos en el cálido tema de su música en color, para ahondar, junto al trazo del buril, el rudo y fino misterio del agua-fuerte.

El grabado, que antiguamente era una copia servil de los grandes cuadros, vivió su vida propia cuando artistas como Callot, Rembranth y Goya, junto a tantos otros maestros, lo elevaron a la categoría de un verdadero arte.

Y el buril que trazaba fríamente la imitación, fué adquiriendo el desplazamiento de espacios de luz y sombra, o el libre y ágil dibujo que hincaba la punta de acero, describiendo las fugas maravillosas d previstos, que interpretaban la emoció artista frente a la naturaleza, o an mundo interior. Muchos pintores y es res se valieron de él, para lograr cali que en otros procedimientos le estaba dadas. Y es así que vemos desfilar historia del arte, verdaderas joyas, o de escenas que cantaban por el artis poema o la tragedia. La belleza del pa halló un nuevo cimiento donde asir el sible sentido plástico.

✦

Si recordamos los primeros grabado De Santiago, donde el trazo y, sobre la impresión no tenían nitidez, encontr sus luchas con el material y con el pro miento. Fué venciendo ambas cosas, y puede decirse que va en camino de feccionar aún más sus trabajos, si co con los medios suficientes para poseer buena prensa, y otros factores primord en el arte del grabado, que no se pu



Las Barcas. Aguafuerte.



Estación del Ferrocarril Central. Aguafuerte.



Exodo. Aguafuerte.



Vereda. Aguafuerte.

con sólo dedicación y sacrificio.
temas varían entre la figura y el
e. Los primeros planos de árboles, son
dos por la punta de acero en un di-
ceñido y de volumen.
bien el motivo de puerto ha llamado
ndamente a De Santiago, hasta llegar
mponer rincones de hermosa belleza,
caparon los temas populares, y el sim
no halló eco en su equilibrado concep-
ltimamente ha tomado perspectivas di-
sas, donde altos edificios en verticales
mentes, controlan la armonía del cruce
rizontales. La plancha de cobre, dócil
eta a la corrosión del ácido, va mor-
o sucesivamente el trazo del grabador
lograr la profundidad deseada. La se-
d del estudio a que se abocó el artista
lla patente en estas planchas, donde
a y ordenada línea, va tejiendo una
ja de sombras incisivas y llenas de
parencias.
neralmente un primer espacio de sombra, y luego la luz, son las características del planteo del grabador. Por este procedimiento los contrastes son más nítidos, y las medias tintas suelen tener un cometido más eficaz y simple.

No hay en toda su obra nada que no sea valorado y tratado con deseos de estudio. Se detiene, y el tema y el oficio le llevan con gran cariño, buscando los secretos de todas las combinaciones, y destacando los elementos que son la base del motivo. Grises difíciles de conseguir, blancos luminosos, y profundos negros, van dando vida a figuras y paisajes.

De Santiago es el dibujante que alinea en la perspectiva sus calles y edificios. Raramente su dibujo cuenta con esa falta tan común en el grabado moderno. Es que el artista que nos ocupa, es respetuoso de todos los principios que fundamentan el dibujo.

Paulatinamente va escalando posiciones. Luego de los primeros estudios de que hablamos, en 1923 va a España y está un año en Madrid. Volvió en 1930, 34 y 36, trayendo infinidad de dibujos y acuarelas. Visitó Florencia y París. En 1936 iba a radicarse en España, cuando le tomó la revolución, pasando a Francia e Italia, para volver a nuestro país... donde decidió quedarse.

En todos los países que visitó conoció grabados de famosos artistas. No olvidamos su primera e intuitiva faz de grabador, en un dibujo que mantiene tal carácter, y que De Santiago realizó cuando apenas contaba doce años. Tal obra, colgada hoy como recuerdo y norte de una vocación, en el taller del artista, sugiere ya una apreciable dosis de constancia. Trabajo de paciencia y detalle, fecunda desde su lugar la labor del grabador, que ha de contar sin duda con estos atributos tan dejados de lado hoy en día. De Santiago realizó exposiciones y ha intervenido en colectivas de importancia, así como en salones oficiales, donde ha logrado las más altas distinciones. Expuso sus grabados en Estados Unidos, Santiago de Chile y Suecia. En los Salones Municipales se le adquirieron obras y en el Nacional de Bellas Artes fué premiado, tanto en pintura como en grabado, logrando los siguientes premios: tercer premio de pintura en el I Salón. Premio Caja N. de Ahorro Postal en el segundo Salón; en el tercero, segundo premio Municipal; en el cuarto, mención; en el quinto, mención Banco Hipotecario; en el sexto, segundo premio Municipal. Después, sus más calificadas distinciones comienzan en el año 1944, con el primer premio de dibujo, medalla de oro; en 1946, premio C. N. de Turismo; 1947, Primer Premio medalla de oro; para culminar en el reciente Salón 1948, con el Gran Premio medalla de oro.

Tales los méritos de este modesto y meritorio artista, que tiene aún por delante un brillante porvenir.

E. V.



Descanso. Aguafuerte.



Encrucijada. Aguafuerte.



Jeannine Crispin y Jean Martinelli en una escena de "Martine".



Jeannine Crispin. ("Martine") y Lise Delamare.

"MARTINE"

EN LA COMEDIA FRANCESA

AL mismo tiempo que "La Brebis", de Edmond Sée, la Comedia Francesa acaba de reponer otra de las piezas incorporadas a su repertorio hace una docena de años: "Martine", de Jean-Jacques Bernard.

A raíz del estreno de esa obra del autor de "La invitación al viaje" por la compañía de la Chimére, que dirigía Gastón Baty, en 1922, nació la célebre "teoría del silencio", teoría que el propio autor califica de impropia defendiéndose, al mismo tiempo, contra toda intervención de una estética en su gestación. "Si hay una obra escrita sin ideas preconcebidas — dice, — ésta es "Martine". Narrar la historia de una joven campesina que ama y sufre sin poder confiar a nadie su amor y su sufrimiento, captar esa vida secreta por los medios más sencillos, escribir algo que fuese vida, tal fué mi único pensamiento".

Jean-Jacques Bernard cree que sería más exacto llamar a su "manera" teoría de "lo inexpresado". Por otra parte, en el programa de la Chimére ya decía que "el teatro es, ante todo, el arte de lo inexpresado". Y añadía: "Por bajo del diálogo oral, existe un diálogo subyacente que hay que hacer visible... Un sentimiento comentado pierde fuerza..."

Sin duda, esa teoría se apoya en una verdad psicológica evidente, pero corre el riesgo de extralimitarse si se abusa de ella. No hay que olvidar que el teatro se basa en la expresión "verbal". La reacción contra el artificio y las convenciones teatrales, vicios a su vez, de los que la escena no acaba nunca de librarse, explica el afán naturalista del autor de "Martine".

A pesar de ciertas debilidades, "Martine" es una obra conmovedora que muestra el sello de una sensibilidad delicada. Hoy se asiste a su representación sin experimentar un instante de malestar o desasosiego.

El efímero enamoramiento de Julien con Martine. El encuentro con Jeanne, amiga de infancia, cuya inteligencia y cultura corresponden mejor a lo que Julien es y desea. Su casamiento y el dolor desgarrador de Martine ante una felicidad que hubiera podido ser la suya y que sabe perdida para siempre. Toda la substancia del drama se disimula y expresa a la vez a través de mudas actitudes y frases comunes, como en la vida de todos los días.

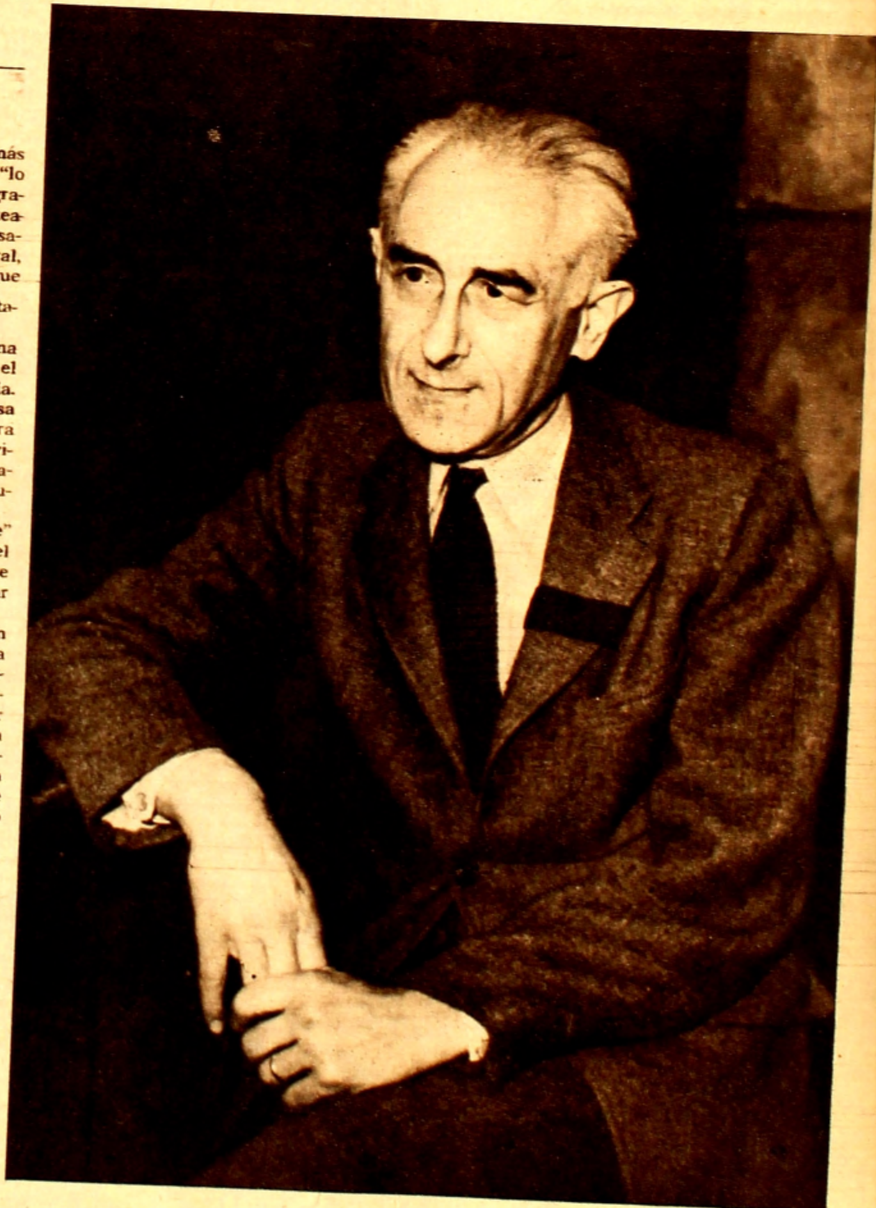
En el cuarto cuadro hay una escena casi insoportable por su dolorosa intensidad: Martine, de pie cerca de la mesa donde instantes antes hablaba con Jeanne, mira a Julien que acaba de llegar y se siente importuna frente a la pareja, pero no se decide a partir. Se sienten deseos de que ambos la echen; a tal punto obra la situación sobre los nervios del espectador. Se respira cuando, al fín, Martine alcanza la puerta y sale con paso de autómata.

No hay duda que ese tipo de teatro favorece al buen intérprete tanto como perjudica al mediocre. Mme. Jeanine Crispin lo demostró en el papel de Martine. Espontánea en el primer cuadro, evolucionó hasta el desenlace por el camino de la decepción apasionada, luego, la resignación con un sentido de los matices que revela una gran maestría; Mme. André de Chauveron compuso una abuela de un patetismo sincero; Jacques Serviére, Jean Martinelli y Lise Delamare, correctos en sus respectivos personajes.

La prueba, a veinticinco años de distancia, — no como algo de valor definitivo, sino como experiencia transitoria — ha servido para poner de relieve su valor.

Pablo de PALMA.

(Exclusivo para EL DIA).



El autor de "Martine" Jean Jacques Bernard.

REGRESO

DIBUJO DE SIFREDI



ESTABA fumando, sentado frente a la puerta, mirando hacia el mar, donde moría la calle entre latas viejas y montones de basura. Como siempre. Cuando los tres compañeros están en la pieza, él sale a la puerta a mirar el lugar donde muere la calle. Esto porque es poca prosa y porque lo único que tiene de común con los otros es la pieza, que alquilan juntos "porque una pieza para él solo es mucho lujo". Los otros siempre juntos, conversando. Son conversaciones enredadas, como de mujeres. Después está el Frigorífico lleno de hombres. El tranvía lleno de hombres. La casa donde come, llena de hombres conversando. Y después, la radio.

◆

Una mañana se encontró con Alvariza. Este es un viejo amigo de su pago, allá por Carapé, donde hay talas, piedras y cañadas. Es un hombre conversador, un "desasosegado" que ha trabajado en mil cosas diferentes, que ha vivido en mil pagos. Bien en todos. Un "sin pago", según Almada. Una vez se lo dijo y Alvariza contestó:

—No, hermano... De todos los pagos...

—Viene siendo lo mismo, — le respondió él.

◆

Ahí anda la conversación. Que "allá esto y aquello", dice Alvariza. Que "aquí esto y lo otro", responde Almada.

—¿Vivís solo?

Contesta que sí, pero se corrige en seguida:

—Somos cuatro en la pieza... Aquí te come el alquiler...

—Estonces estarás bien... ¡cuatro!

—No, eso no. ¿Va uno a hablar con tres, de todo? Además, ¿va un hombre a aguantar lo que conversan tres? ¿Y bobadas?...

Alvariza ríe y responde:

—Bueno, ¡pa hacerte hablar a vos!...

—Hablo cuando tengo que hablar...

Se callan. Alvariza contenido por la respuesta seca de Almada y éste porque no tiene nada que decir.

Alvariza comprende que el amigo está desconforme con la vida. Algo hay en su actitud que se lo dice. Y como es hombre de "pienso y digo" le sale con ésto:

—Pero, entonces, ¿por qué te viniste?

—Si querés que te diga la verdad, no sé...

Fué después de esta contestación que empezó a regresar al pago.

◆

Lo ha desacomodado Alvariza. Aquel ¿por qué te viniste?, le ha quedado dando vueltas en la cabeza. Seguro, piensa, si me vine es porque estaba en venirme... Pero ¿había un porqué? Nó se acuerda. Habría o no habría... Pero si había era un porqué bobo...

Allá eran cinco. El padre, la madre, él, Juan y Basilio. El padre "uñía", cargaba cal en lo de Berrondo y partía para el pueblo. Solo. Los otros carreros se entropillaban. El, solo. El mancarroncito overo poroto. El perro. Un perro que no le hacía fiestas a nadie. Ni a él. Iba y venía. La madre salía para ir a algún velorio. A la casa no llegaban visitas. A Juan lo mandó buscar un tío desde la Patagonia y se fué. Nada más. Pero algo lindo habría porque ahora se acuerda que era más lindo vivir allá que aquí...

◆

Supo una vez que Basilio estuvo en Montevideo. A él no lo fué a visitar. No crea, esto no le gustó... Pero hay otra cosa: Basilio a lo mejor ni sabía dónde estaba él...

Pero cuando mandó un escribano a comprarle "opción y derecho" del campito de los viejos dió con él... Así supo que los padres eran finados.

—Si no fuera por el campito no sería sabedor ni de eso, — le dijo al hombre.

Y entonces se consideró un hombre sin familia y no pensó más en el pago.

Ahora viene Alvariza y le apedrea el camoatí.

◆

Es el mismo Alvariza el que viene a buscarlo.

—Hermano, — le dice. — Juan está en el pueblo. Muy enfermo el pobre...

Agrega "que todo está en manos ajenas y que el hermano es el hermano"...

—¿Pero la enfermedad es asunto serio?

—Sin vuelta. Usté va a ir casi a lo suyo...

Es tan poco lo que tiene que pensar para decidirse que regresan juntos.

◆

Bueno. Va galopando hacia el rancho del hermano empujado por truenos y relámpagos. Cuando llega es boca de noche. Desensilla.

Apenas tiene tiempo de carnear. Ahora que tiene la mano tibia de la sangre de la oveja, se siente dueño. Cuelga la res, prende fuego, ensilla el mate.

Las llamas juegan en el fogón de llanta de carreta. La caldera comienza a chillar. El humo, a enviones, intenta ganar el campo y retrocede envolviéndolo en rachas. Al fin se desata un chaparrón furioso. Al costado del galpón hay un atajaviento de zinc. Lo saca a la puerta para sentir llover.

Es primero un chaparrón barullento. Después la lluvia se asordina. Es un agua mansa y pareja. Son tres días así. Pareja, mansa e igual la lluvia. Como una costumbre del cielo. El fuma, come, mira llover, siente llover. Está contento como si le lloviera adentro. Mira y siente llover. Contento y sin pensamientos como un árbol.

◆

Ahora que "levantó" y está el sol alto ensilla. Andan levantándose vuelos por todos lados. Desde algún lugar llegan relinchos. Al costado del caballo arma un cigarro. Ahora que está en la luz está menos contento que allá dentro, rodeado de cosas antiguas, familiares y usadas.

—¿Qué? ¿Le falta algo?

Le llega la respuesta rápida. Haciéndole montar de un salto, ya seguro de saber lo que necesitaba saber.

Es un perro lo que él necesita... ¿No ve que él está solo?

◆

Al galope y silbando. Trae en el brazo izquierdo, apretado contra corazón y pecho, un cachorro — un barcinito — de lo de Gallo. Galopa y silba. Después se calla.

Es que anda buscando nombre para el compañero...

Juan José MOROSOLI.



El jíbaro apunta con su cerbatana.

LOS REDUCIDORES DE CABEZAS

MUCHAS regiones hay en América todavía que se hallan envueltas en el más profundo misterio; casi siempre zonas inhospitalarias por su clima malsano, o selvas intrincadas donde el hombre blanco no ha puesto su planta, o en las cuales no halla suficiente material aprovechable para el comercio. Los exploradores sin finalidades de lucro, rara vez pueden llevar la civilización a tales lugares, ya que el estudioso se ocupa únicamente de aportar nuevos especímenes para la ciencia, en muestras de la flora, fauna y mineralogía para jardines y museos de los grandes centros poblados.

Una de las regiones poco conocidas, es la del oriente ecuatoriano, donde entre los ríos Pastaza, Morona y Santiago, habitan los indios llamados jíbaros, raza que se diferencia de las demás del continente, si bien se ha dado en llamar "jíbaros" a los campesinos aborígenes de las regiones diversas en esta parte del mundo.

Ellos son únicos, tanto por su idioma, que no tiene artículos — como el japonés — careciendo también de género y número, todo lo cual va en contra de su riqueza, con su extraña forma de conjugación negativa e interrogativa, según estudios que de ella hizo el viajero Rumazo, apuntando un pequeño diccionario "español-quéchua-jíbaro" muy interesante y que se ha dado a publicidad en un álbum-guía de la región oriental ecuatoriana.

El autóctono de esta raza, digna de ser prolijamente estudiada por sus costumbres y tradiciones, es casi en general de estatura mediana, de 1.65 metros, aunque se hallan verdaderos gigantones que pasan del metro noventa. Su porte es garboso y fiero al mismo tiempo, de carácter enérgico y vengativo, son muy sensibles al tacto y tienen una vista de lo más aguda y ejercitada, como todos los habitantes de los bosques, que fincan siempre su salvación y cuidado en ese sentido, siendo en cambio carentes de olfato, permitiéndoles este defecto ingerir alimentos en estado de avanzada descomposición, y siendo por lo tanto bastante común entre ellos las enfermedades del aparato digestivo y de la piel, con todas sus calamidades inherentes; en cambio, no se hallan entre ellos sujetos que padezcan de los nervios o que tengan las facultades mentales alteradas; los gotosos, escrofulosos o raquíticos se desconocen, siendo todos de complexión atlética por la vida que llevan de luchas entre ellos o con las fieras del bosque, haciendo el medio ambiente una selección natural de la que sobreviven los más capaces.

Cualquier clase de enfermedad que sientan los jíbaros, ha de ser atendida por el brujo de sus poblaciones, personaje de los más importantes con preponderancia superior al cacique; lo llaman "voishín', y toda su ciencia finca en sortilegios misteriosos o ayudados por el poder de sugestionar a los pacientes, pero las heridas son tratadas con emplastos de hierbas en los que son verdaderos magos, viniendo sus conocimientos de muchas generaciones dedicadas a lo mismo. Para las mordeduras de culebras usan unas violentas infusiones de huaco y ají, fuego líquido que combate con éxito al veneno de los ofidios. El enfermo de esta naturaleza es internado en el bosque, en un rancho lejano donde el brujo lucha contra el mal, y si sale victorioso cobrará sus desvelos o "visitas" — como diría un médico de nuestros días — recabando media docena de gallinas o un puerco de mayor o menor tamaño según haya sido la cantidad de días que debió atender al enfermo. Este último regresa a su pueblo pintado con los colores que tenía la culebra causante de su desgracia.

*

Los muebles que usan los jíbaros son completamente burdos; dentro de una choza con paredes de barro o ramas y techo de palma y paja, se puede encontrar uno o varios lechos de caña y palos, mullidos en ciertos casos con hojas secas; las dimensiones son las necesarias; dos metros de largo por 1.15 mt. de ancho, diferenciándose el que corresponde a la mujer por tener paredes laterales. Unas cuantas ollas, aunque no tienen cocina, manteniendo el fuego encendido constantemente dentro de la casa, en el centro del piso, que tiene forma rectangular, con dos semicírculos en los extremos, donde se abren las puertas construídas de una sola hoja.

En ningún rancho ha de faltar el "tundili", confeccionado de un tronco hueco que sirve para señales, representando al telégrafo de la selva y con los cuales estos indios se trasmiten las noticias de importancia, pedidos de auxilio, cooperación para la caza, aviso de inundación, etc., etc.

La mayor riqueza de esta gente la constituye un fusil, armándose en general de fuertes lanzas y usando en muchas ocasiones las cerbatanas o badoqueras en cuales son verdaderos maestros. La fabricación como dos metros, sacándole la medula a unas ramas muy rechas o utilizando cañas en cuyo extremo ponen una pecie de boquilla que retenga el aire y se comprima ra expulsar el pequeño dardo que lleva un tapón fibra o algodón. Es silenciosa y muy eficaz, espec mente para la caza de aves entre los árboles, o en cañaverales de los esteros.

*

Los alimentos principales de los jíbaros, son la c



Un varon de la nación de los jíbaros.

ne de cerdo doméstico o salvaje, maíz, camote, plátanos, yuca y además lo que puedan cazar en la selva que les rodea: ranas, monos, pájaros y en general todo lo que haya de comestible sobre esa tierra que habitan.

Su bebida es la chicha que preparan las mujeres con yuca, con un procedimiento que a los blancos repelería, puesto que la base del asunto es la masticación.

Al jíbaro le agradan los adornos y cuando no ha logrado otra cosa mejor en su posible trato con el hombre civilizado, que lo engaña una vez sí y otra también, usa collares de piedrecillas, semillas de colores, dientes de tigre o de pecarí o colgándose raros ornamentos de las



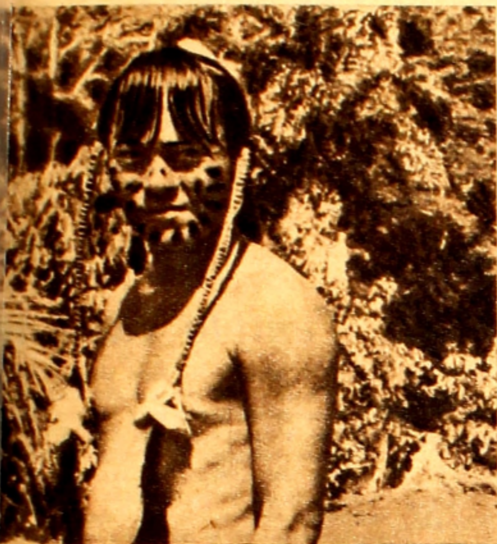
Activando el fuego para una gran comilona. Durante la celebración se presentará una cabeza reducida.



El voishin o brujo de la tribu envenenando los dardos para las cerbatanas.

La cabeza se la adornan con plumas brillantes de ...res capturadas. Las mujeres se horadan el labio ...r, insertando en el agujero un trozo de madera ...e llama "tucuno", como el "tembetá" que usan los ...míes.

... jíbaro es un excelente guerrero, empleando en ...ampañas contra otros indios, toda arma de fuego ...osea, y la lanza hecha con palo de "chonta", verda... fibra de hierro por su dureza, la utiliza en sus ...as. En la guerra como en la paz, suele envenenar ...echas de la cerbatana con un elemento vegetal que ...ran secretamente y de tal poder que causa la



...aro joven, con las trenzas adornadas de semillas y la cara pintada caprichosamente.

...rte del herido casi inmediatamente.

Para pescar usan un método sencillo, intoxicando las ...s con un bejuco obtenido del árbol llamado "barbas-... que al contaminar el líquido enloquece a los peces, ...endo que salgan a la superficie en busca de oxí...o, lo que es aprovechado para lancearlos. Hoy se ... este vegetal en la composición de insecticidas.

En sus pequeñas aldeas, suelen criar animales do...ticos, puercos, pavos, gallinas, perros, monos y papa...os vistosos que han capturado pichones.

Cultivan huertas precarias, pero no tienen el hábito ... ahorro, no sabiendo cómo conservar las cosechas,



Una danza ritual frente a la choza del cacique.

...onformándose con obtener diariamente lo que necesitan ...ara sustentarse. El camote crece silvestre y dada la ...ondad de la tierra y el clima caluroso, produce tubércu...os de gigantesco tamaño. También cosechan un poco de ...abaco, aunque no son afectos a él, sino que lo utilizan ...n algunas fiestas de importancia. Algunos comerciantes ...lancos suelen arribar a su territorio, negociando con ...llos. Reciben espejuelos, telas, agujas, machetes, y al...guna vieja escopeta; entregan animales domésticos, pá...aros de los que se utilizan especialmente para adorno ...después de embalsambados. Las telas son para sus mu...eres, que en diversas partes sólo utilizan un poco de ...algodón para las someras prendas que visten y designa...las con los nombres de "tarachi" o "itipí".

Los jíbaros desconocen el metal, pero fabrican pei...nes, flautas, canoas, tambores y utensilios de cocina; esto último con arcilla cocida pacientemente y moldeada en forma rudimentaria. Los bolsos de viaje los confeccionan en cuero de monos y osos, igual que las cuerdas.

No poseen escritura alguna, pero tienen signos personales para sus cosas y cuentan hasta diez empleando las manos, pues sólo tienen designación los tres primeros números ("Chiquichiquí; Jímara y menindo") y en sus transacciones hacen cuentas cerrando los puños y golpeando los dedos de los pies con la palabra "chiquichiquí".

De astronomía conocen el sol, la luna y las estrellas, o sea lo más visible del firmamento. No son religiosos, pero admiten la creencia de dios y del alma, teniendo ideas especiales sobre la transformación del espíritu; el dios malo está representado por "Iguanchi", pero por sobre todas las cosas a quien más temen es al embrujo de la tribu.

Hasta hace poco se guardó en el misterio el procedimiento que tenían estos individuos para reducir la cabeza de sus enemigos, pero hoy se conocen los detalles de esta macabra operación, que según Rumazo, se realiza de la manera siguiente:

Una vez el jíbaro en posesión del cadáver — supongamos del enemigo — le corta la cabeza, le ata una liana en la boca y sujetando el otro extremo de la moharra de su lanza, corre por la selva revolviéndose y gritando como un tigre furioso. Una vez alejado lo suficiente, y seguro de estar en la más completa soledad, con su cuchillo procede de una manera prodigiosa quitándole íntegra la piel, incluso el cuero cabelludo con su adorno capilar.

Vuelve a su choza, donde sus mujeres tienen ya preparada agua hirviendo, en la cual deja la piel por varios minutos. Una vez sacada del agua, le cose la boca y los ojos con hilo de pita, e introduce una piedra redonda y arena caliente, a cuyo contacto se evapora toda la humedad de las células y la cabeza empieza a reducirse o secarse digamos, pero el jíbaro con sus manos hábiles aplasta la cara contra la piedra del interior para que no pierda sus facciones.

En pocos momentos de este moldeo, la cabeza se ha reducido al tamaño de un puño; entonces le saca la arena y la piedra para dejarla secar del todo, colgada de la nariz, con una cuerda, al calor de la hoguera.

El héroe está así preparado para la gran fiesta de la tzantza, nombre con que se designa también al trofeo. Las mujeres reunen gran cantidad de alimento y de chicha y los hombres recorren el bosque en procura de caza que aumente el depósito, para que la comilona no pierda nada del brillo que debe tener.

El día indicado, en plena reunión, el brujo hace gala de sortilegios diversos; enseña a todos la joya macabra que devuelve luego a su feliz propietario, entregándose a renglón seguido a una orgía que dura dos, tres o tantos días como resistan los alimentos, retornando luego cada uno a su vivienda, mientras el causante de toda la fiesta queda orgulloso de ser titulado "héroe o gran guerrero de los jíbaros".

*

El Gobierno ecuatoriano acertadamente ha prohibido que los coleccionistas pudieran juntarse con tales reliquias o trofeos y ahora hay quienes fabrican perfectas imitaciones en cuero marrón, costando en la actualidad, las cabezas reducidas al tamaño de una bola de billar y largos cabellos, algo así como cien pesos oro uruguayo el par.

Rodolfo BELLANI NAZERI.



Aguardando que la presa se halle a su alcance.



Una cabeza reducida y momificada de los jíbaros. Ellos le llaman "tzantza". Una cacería en plena selva ecuatoriana.

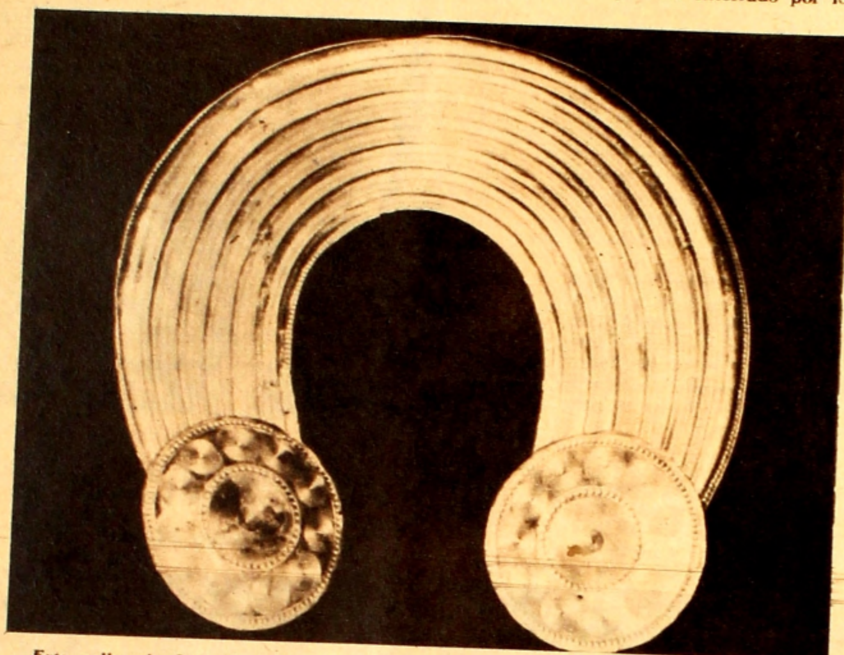


Cruzando un río en la región de los jíbaros. Obsérvese la recia estampa del indio que viaja de pie en la canoa.

EL "ORO DE LAS HADAS"

La tierra de Irlanda rinde al hombre sus tesoros. En marzo del año en curso, los conejos de Partarlington, limpiando sus habitaciones subterráneas sacaron a relucir 102 monedas de oro, acuñadas 300 años atrás; más tarde fueron halladas por dos obreros. El año pasado los conejos habían desenterrado 56 monedas en el mismo sitio.

Seis meses atrás un magistrado tuvo que ir a visitar una cabaña en County Clare y encontró, colgado en la rama de un árbol,



Este collar de Glenisheen, tiene mas de mil años de edad, según dice el autor de este artículo. Esta joya inapreciable fué hallada finalmente en la rama de un árbol, donde la tiró un muchacho, catorce años atrás, porque su abuelo le dijo que les traería mala suerte.

un collar de oro que no tiene menos de 1.000 años de edad.

Al excavar en los pantanos de Irlanda se han hallado innumerables reliquias del pasado. Una mañana, en Roscommon, un hombre descubrió el esqueleto de un guerrero de la antigüedad; por la tarde unos cuantos barrilitos con manteca, enterrados en la misma época, fueron hallados. Ese excavador opina que la manteca estaba destinada al muerto, porque desde la época de los antiguos egipcios existía la creencia de que era preciso enterrarlos con algo de alimento. Es posible que tenga razón, pero también es posible que los barrilitos de manteca hayan sido enterrados en el pantano porque éste contiene substancias que la mantendrían fresca. El que los enterró debe haber olvidado el sitio exacto y no pudo encontrarlos. La manteca no está echada a perder y se podría comer aun hoy día, aunque es posible que tenga gusto un poco rancio.

Pero esto no explica cómo sucedió que se enterrase un tesoro en aquel sitio. No existen documentos que indiquen su origen, pero se supone que fué enterrado por los irlandeses que huían ante los soldados del tirano inglés Cromwell en 1650. El castillo cercano, Lea Castle, fué destruido en aquel entonces y es muy probable que la gente de esa región prefiriera dar su oro a los conejos con tal de no permitir que Cromwell lo confiscara.

Pero Seamus MacCabe que vive cerca de los conejos de Portarlington tiene una teoría más original. Rascándose los pocos pelos que le quedan en la cabeza, me dijo: "Yo creo que Friar's Hill es el cuartel general de todas las hadas de Irlanda y también el "banco" donde guardan su dinero: las monedas que encontraron los dos obreros son las que cayeron del bolsillo de un empleado del banco que se encaminaba a pueblo para apostar en las carreras".

Seamus es un original y un campesino muy irlandés. Pero el propietario de la tierra, Mr. Robert Hertbert, tampoco excavaría un centímetro en el cerro, aunque supiese que contendría todo el oro del mundo. Sin embargo, ha dado permiso a las autoridades del Museo para que hagan las investigaciones que deseen. Pero hasta ahora no han hecho nada. Todos temen a las hadas que podrían vengarse haciendo caer todos los edificios.

La historia del collar Gleninsheen es de categoría diferente, pero típicamente irlandesa e influenciada por la superstición. Este collar es de gran valor por ser posiblemente el más antiguo ejemplar de oro labrado en Irlanda. Los coleccionistas palidecen cuando se les cuenta cómo fué hallado por primera vez, cómo fué perdido y vuelto a encontrar.

Hace unos 14 años, un chiquillo salió con su perro en busca de conejos (no se trata de los conejos de Portarlington sino de los del Burren, en Country Clare), encontró un objeto brillante parecido a un herradura y se lo llevó a casa. Por la noche mostró su hallazgo al abuelo. El viejo exclamó. "¡Dios mío! Eso es parte de u ataúd; nos traerá mala suerte. ¡Tíralo afuera, inmediatamente!" El niño, asustado, lo tiró tan lejos como pudo. Debido a la ignorancia del anciano aquella reliquia de la antigua cultura irlandesa fué despreciada.

Durante el otoño pasado, un magistrado tuvo ocasión de visitar la cabaña donde vivían el anciano y su nieto. Al salir divisó un objeto que brillaba al sol en la rama de un árbol, era el cuello de Glenninsheen que había quedado enmarañado entre las ramas del árbol durante 14 años. El magistrado lo llevó directamente al Museo de Dublin.

Este collar tiene la apariencia de una enorme herradura con una placa redonda en cada punta. No se puede decir si perteneció a guerrero, sacerdote o rey; pero no cabe duda de que existe desde el año 700.

George BURROWS.

Las Ruinas de un Templo Romano

Un resultado directo de la invasión de Arnhem, antigua y pintoresca aldea holandesa, por parte de las tropas de paracaidistas aliadas ha sido el descubrimiento de ciertas ruinas romanas.

En 1947 decidieron ocuparse en la reconstrucción de la iglesia. Descubrieron que en cierto punto determinado un cañonazo había destruído hasta las fundaciones y había dejado al descubierto algo que parecía ser un segundo lote de fundaciones a dos metros y medio de profundidad.

Al examinar estas fundaciones el cura vió algo que lo hizo correr al teléfono y hablar con el profesor A. E. van Gifeen, director del Instituto Nacional de Arqueología. Este mandó expertos para asegurarse de que lo que presumía el cura era cierto.

Lo era. Se comenzaron las excavaciones y se descubrió un magnífico templo romano y varios otros edificios que cuentan la historia románica y variada de la región.

Con la cooperación del cura y de las autoridades de la Iglesia Reformista Holandesa, propietarios del edificio, los arqueólogos han desenterrado la parte principal de un templo galo-romano. En varios aspectos es semejante a otro descubierto en 1921 cerca de Nijmegen a 20 millas de distancia.

El templo recién descubierto es un edificio rectangular que mide 35 por 25 mets. de largo. En un costado había una cavidad de 18 mts. por 14; las paredes macizas deben haber sido muy altas. No cabe duda de que en un tiempo el templo estaba adornado con una cantidad de ídolos.

Los templos romanos tienen generalmente sólo uno o dos nichos para estatuas; el hecho de haber tanto lugar para ídolos en este templo indica que fué uno de los más importantes de la región y tal vez el más importante del noroeste de Europa.

Aunque no queda casi nada de la parte superior del edificio, los expertos opinan que el templo tenía un techo redondeado, en forma de montura, que cubría las paredes exteriores y el pórtico y en el centro un techo plano más liviano y profusamente decorado. El centro era tal vez mucho más alto con una galería alrededor.



Ruinas del templo galo romano descubierto en Elst, pequeña aldea holandesa, y sobre el que se había construído la iglesia.

Los expertos dicen que Elst fué primero una aldea pagana, después romana y finalmente cristiana. Es casi seguro que cuando los romanos se vieron forzados a abandonar el país, el templo estaba en buen estado y puesto que todos los cristianos habían recibido órdenes del Papa Gregorio el Grande según las cuales las reliquias y edificios romanos no debían ser destruidos sino que adaptados a la religión cristiana, es muy probable que haya sido usado como iglesia.

Según una leyenda de la región, el misionero cristiano Werenfrudus fué martirizado por los romanos y enterrado bajo el altar. El descubrimiento de un ataud de piedra en la pared oriental parece corroborar la leyenda.

Se ha decidido continuar las excavaciones en el cementerio anexo a la iglesia, porque se espera encontrar más ruinas romanas.

Robert VAN BRACKEL.

(Reuter, especial para EL DIA).

INAUGURACION OFICIAL DEL BANCO DO BRASIL



Dió motivo a un acto de brillantes relieves la inauguración oficial del Banco Do Brasil, nueva e importante institución bancaria con sede en la calle 25 de Mayo Nº 632, que realiza todas las operaciones usuales en instituciones similares. La nota gráfica muestra un aspecto del salón de Gerencia, en el momento de llegar el Presidente de la República, Ministros de Estado, Presidentes de los Bancos del Estado y caracterizados elementos representativos de las actividades industriales, comerciales, bancarias y de la producción, con los dirigentes del Banco Do Brasil.

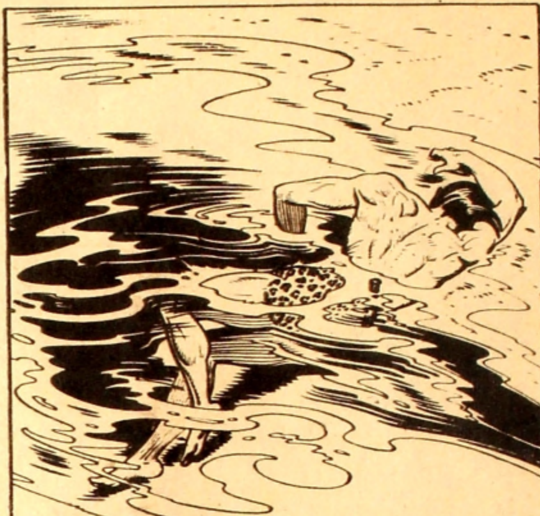
Tarzan



por EDGAR RICE BURROUGHS

LA BESTIA DEL RIO















Casa Soler

SOLER HNOS. S.A.

SECCION NIÑOS

Ropa INTERIOR DE ABRIGO

OPORTUNAS OFERTAS.



CAMISETA para niñas, en malla Interlok de algodón y seda; talles 2 al 14; talle 2 $ 1.90
Aumenta $ 0.30 por talle
BOMBACHA haciendo juego; talles 2 al 14; talle 2 $ 0.90
Aumenta $ 0.20 por talle

CAMISETA para niñas, en malla Interlok de algodón y seda; talles 2 al 16; talle 2 $ 2.20
Aumenta $ 0.35 por talle
BOMBACHA haciendo juego, talles 4 al 16; talle 4 $ 1.90
Aumenta $ 0.20 por talle



PIYAMA para niños, en franela de algodón sanforizada, todo ribeteado en cordón de seda; talles 4 al 16; talle 4 $ 8.00
Aumenta $ 0.50 por talle

CLIENTES DEL INTERIOR EFECTUEN SUS COMPRAS CONTRA REEMBOLSO





CAMISETA para niños, en malla Interlok de algodón y seda, talles 2 al 16, talle 2 $ 2.20
Aumenta $ 0.35 por talle
CALZONCILLO haciendo juego, cintura elástica, talles 4 al 14, talles 10, 12 y 14 $ 3.00, 4, 6 y 8 $ 2.50

CAMISON en franela de algodón, realzado con bonito bordado y cuello festonado, talles 4 al 16; talle 4 $ 5.50
Aumenta $ 0.50 por talle

ENAGUA para niñas, en malla Interlok de algodón y seda; talles 2 al 14; talle 2 $ 1.60
Aumenta $ 0.40 por talle



BUZO de algodón afelpado, práctico y abrigado para dormir talles 24 al 28 $ 2.40
Aumenta $ 0.40 cada tres talles
PANTALONES haciendo juego; talles 24 al 28 $ 3.40
Aumenta $ 0.40 cada tres talles



CAMISETA para niños, en punto de algodón afelpado, talles 2 al 16, talles 2 y 4 $ 2.00
Aumenta $ 0.25 cada dos talles
CALZONCILLOS haciendo juego, talles 2 al 16, talles 2 y 4 $ 1.90
Aumenta $ 0.20 cada dos talles

Abrigado MAMELUCO blanco, en malla Interlok, talles 1 al 4, talle 1 $ 3.00
Aumenta $ 0.40 por talle

REDUZCA SU PRESUPUESTO COMPRANDO AL CONTADO

EN NUESTRAS TRES CASAS

CASA MATRIZ
Av. AGRACIADA 2302
ESQ. M. SOSA

SUC. GOES
Av. GAL. FLORES 2341
Esq. M. BERTHELOT

SUC. CORDON
Av. 18 DE JULIO 1601
Esq. CARLOS ROXLO